

La sugerencia artística en el diseño tipográfico

María Pérez Mena
Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
UPV/EHU
maria.perez@ehu.es

La letra surge de la abstracción del pensamiento humano como la manifestación visual del lenguaje. Su evolución gráfica queda desde ese momento ligada y determinada por el desarrollo tecnológico coetáneo. Es por esto que las letras, más allá de su función como medio visual del contenido verbal, son capaces de comunicar contenidos desde su sustancia visual, a través de las connotaciones que subyacen en sus formas.

Con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, las letras salen de su contexto y son empleadas desde su potencialidad plástica, evadiéndose de las limitaciones tecnológicas de su producción y generando nuevos discursos visuales. La ruptura con las formulaciones racionalistas y los crecientes avances tecnológicos han favorecido la génesis de un campo de libre experimentación formal en las letras, que las alejan de ser herramientas para la comunicación visual para convertirse en producto de la especulación artística.

La facilidad de uso y popularidad de la herramienta digital, y la flexibilidad de factura que el medio ha permitido en los actuales soportes de producción tipográfica, ha dado lugar a la proliferación de una creación tipográfica hacia el arte. Esta comunicación plantea, por el contrario, la configuración de un sistema tipográfico desde presupuestos artísticos y no hacia ellos, tomando como punto de partida la sugerencia plástica que se deriva de la obra del artista vasco Eduardo Chillida. La producción gráfica de Chillida, recoge principios constructivos vinculados y coincidentes con criterios fundamentales que han determinado tradicionalmente la creación tipográfica.

Este estudio se integra dentro del trabajo de investigación que está siendo llevado a cabo por un grupo de docentes e investigadores universitarios de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea con el propósito de diseñar la tipografía de identidad visual corporativa de esta universidad a través del proyecto de investigación financiado UPV/EHU PES 11/31.

Palabras clave: letra, creación tipográfica, Chillida

Introducción

El medio escrito es la expresión visual del lenguaje. Es inherente, por tanto, al pensamiento —al habla— y a la necesidad del ser humano de comunicarse con los demás. La asimilación de sus formas como representantes visuales de las palabras nos distrae, generalmente, de advertir el hecho de que las letras, además de ser elementos que conforman el sistema lingüístico, cuentan su propia historia por insertarse en el medio visual. En su dimensión gráfica, las palabras —como resultado de la combinación de las letras— son percibidas también como imágenes, cuya recepción se realiza a través del ojo, que las percibe y conecta con el cerebro, el cual reconoce las formas que se albergan en la memoria a partir de la experiencia sensitiva [Costa, 2003:22]. Esto es, mientras el pensamiento lógico funciona sobre la base del lenguaje fonético, el pensamiento estético está basado en imágenes del recuerdo.

Las letras, como componentes del lenguaje visual, ejercen el papel de representar a otro elemento —la articulación sonora del habla—. Podemos pensar, de este modo, en las letras como signos, y más concretamente como signos alfabéticos. Esto es, las letras son unidades mínimas de significado que pertenecen a un sistema visual —el alfabeto—. Entendemos que los signos alfabéticos portan en este sentido un doble componente signico: uno lingüístico —como representante abstracto del habla— y otro plástico —como manifestación visual—. Esta última, otorga al acto de ver una comparación y asociación a lo ya visto; funciona como transmisor de *lo atmosférico*¹.

Las letras forman parte de un proceso vital en la comunicación humana, por lo que desprenden una personalidad inherente a sus formas generadas por y en un contexto determinado. Fuera de las normas lingüísticas, el sistema escrito, como lenguaje visual, genera sus propios recursos sintácticos y semánticos. Dicho de otra manera, la comunicación escrita, como representante visual del discurso oral, traduce e interpreta estos factores en recursos gráficos a los que dota de significado dentro de un contexto determinado. Su discurso plástico estriba fundamentalmente en la variación de la relación de los elementos que componen de las letras, las variaciones en su configuración gráfica y su *interacción cuando se articulan en expresiones de mayor dimensión* [Carrere, 2009:12].

1 *El ojo humano, no percibe las cosas aisladas en sí mismas, sino que las aprecia al mismo tiempo en su múltiple conexión con su entorno y en su relación con las personas como ser social* [Herrera, 1994:18].

En relación a lo expuesto, se puede estimar que la letra funciona como signo de un sonido, pero que por su forma visual puede transmitir mucho más. La letra, al igual que toda creación de la cultura, es capaz de generar significados desde su *sustancia visual* [Carrere, 2009:9]. Ya el mismo Giambattista Bodoni² experimentó en torno a la plasticidad de la letra como elemento impreso, haciendo evidente la potencialidad y vitalidad de la letra por su naturaleza formal y gráfica definida en el espacio. Los movimientos artísticos surgidos a principios del siglo XX deciden poner en cuestión aquello conocido, a partir de nuevas fórmulas en el lenguaje plástico que pudieran responder a sus demandas. Para expresar los nuevos ideales surgidos en una sociedad ya fuertemente influida por una industria mediática emergente, tomarán los signos alfabéticos desde parámetros estéticos y los incorporarán a su léxico plástico. La letra se desvincula entonces de su función origen —la de ser representante visual del lenguaje— para ser llevada a un nuevo uso —la propia expresión plástica— y contexto —el campo artístico—. La letra se sitúa entonces como *lenguaje plástico autónomo de la tipografía* [Sesma, 2004:24] y lo escrito abandona su función comunicativa para convertirse en material puramente gráfico fuera de las normas lingüísticas y tipográficas.

1. Los comienzos del uso de la letra como expresión plástica autónoma

En torno a una Europa convulsa y de cambios radicales en lo social, cultural, político y económico bajo la sombra de la vergüenza de la Gran Guerra y la innovación tecnológica y científica, se produce un desengaño ante las promesas de bienestar, basadas en una prosperidad industrial supuesta y en unas nuevas ideologías sociales que no acababan de materializarse entre la población en forma de resultados. Este hecho genera en el entorno artístico un profundo cuestionamiento y revisión de los valores establecidos y del papel del arte en la sociedad, que deriva en una actitud reivindicativa y de ruptura de las fronteras entre las disciplinas artísticas tomando la tipografía en su dimensión más visual y expresiva.

ANTECEDENTES

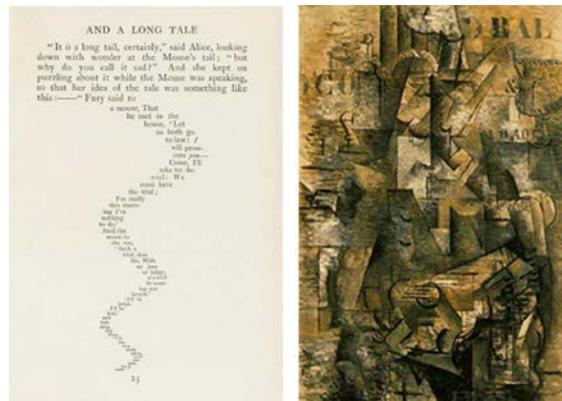
La explotación de la plasticidad del medio escrito ya había generado inquietud en artistas anteriores a la oleada de movimientos artísticos de vanguardias que comienzan a darse lugar a principios del siglo XX. Las poesías del poeta

griego Simmias de Rodas (ca. 33 a. C.), por ejemplo, solían tomar forma de objetos o símbolos religiosos [Meggs, 1991:251]; en el siglo XIX, Lewis Carrol, “dibujaba” la cola de un ratón a través de la composición tipográfica en *Alicia en el País de las Maravillas*, al tiempo que Stéphane Mallarmé enfatizaba la sonoridad de la palabra escrita mediante la dispersión de éstas en la página a modo de partitura musical [Sesma, 2004:124].

Imagen nº1:

(izqda) Página de *Alicia en el País de las Maravillas*, Lewis Carrol (1865)

(dcha) Cubismo. Óleo sobre lienzo, George Braque (1911)



Fonte: (izqda) *El diseño gráfico: de los orígenes hasta nuestros días*, 1988. Satué, E. Madrid, Alianza, pg 130; (dcha) *Historia del diseño gráfico*, 1991. Meggs, P. B. México, Trillas, pg. 253

A partir de una visión innovadora en la configuración del espacio y de las formas, el Cubismo introduce a partir de su segunda etapa³ nuevos elementos a través del collage, buscando asociaciones indirectas [Costa & Raposo, 2008: 125]. Las letras entran en la escena plástica en forma de recortes de periódicos, estuches de cigarrillos o directamente pintadas, propiciando nuevas actitudes en los artistas venideros que manarían de tal innovador enfoque.

En Italia, tomando la revolución tecnológica por bandera, el Futurismo manifiesta la exaltación a la vida moderna, la velocidad, las máquinas y la guerra como manera de postularse en contra del tradicionalismo. A través de “la palabra en libertad”⁴, se pretende romper con la sintaxis y gramáticas correctas y potenciar e intensificar la capacidad expresiva de las palabras desde la libertad compositiva otorgada a la desintegración de la armonía de la página. La velocidad —estandarte simbólico del

2 Martín Montesinos, Jose Luis (2002:62). *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic

3 Consta de tres etapas: Cézanniana (1907-1909), Analítica (1910-1912) y Sintética (1913-1914)

4 *Parole in libertà*

movimiento futurista— y la simultaneidad —herencia del Cubismo— se plasman gráficamente a través de palabras desordenadas y letras inconexas dentro del orden sintáctico del lenguaje que asienta ya las bases para siguientes movimientos como serán el Dadaísmo en Francia, Suiza y Alemania; el Constructivismo en Rusia y De Stijl en Holanda, entre otros.

Imagen nº2: (izqda) Futurismo. *Les mots en liberté futuristes*, Filippo Marinetti (1919)

(dcha) Constructivismo. Página de *Le-Dantyu as a Beacon*, Ilga Zdanevich (1923)



Fonte: (izqda) *Historia del diseño gráfico*, 1991. Meggs, P. B. México, Trillas, pg. 252;
(dcha) *La tipografía del siglo XX*. 1993. Blackwell, L. Barcelona, Gustavo Gili, pg 49

En un panorama de revueltas y cambios sociales tras los acontecimientos de octubre de 1917 e influenciados en parte por las acciones futuristas italianas de Marinetti y los suyos y de la síntesis conceptual del cuadro negro sobre fondo blanco del suprematismo de Malevich [Satué, 1988:126], los constructivistas rusos exploran una nueva estética libre de toda figuración tradicionalista que respondiera a las demandas revolucionarias. Por ello debía ser de necesaria utilidad a la sociedad, cuestión que, entendían, no cumplía el arte coetáneo por cumplir meramente una función estética y de goce burgués. En su planteamiento (tipo)gráfico se vislumbra parte del discurso post-estructuralista venidero, por el que el espectador debía participar activamente en la lectura del mensaje visual, siendo el autor de la significación a fin de que pudiera experimentar conductas creativas que le sirvieran como modelos en la construcción del nuevo modo de vida [Sesma, 2004:119]. La letra es empleada en este sentido más como un juego de efecto, en el que se explotaba su valor plástico y espacial, más que como un elemento generador de sentido.

Bajo la proclamación del anti-arte, como reivindicación al tiempo y la sociedad que les toca vivir, se genera primeramente en Zurich un movimiento interesado en el escándalo, la protesta y el absurdo mediante presupuestos regidos por la aletoriedad y la anarquía gráfica. La tipografía se emplea como un mero juego de formas en las que los estilos, pesos y tamaños se funden de manera caótica en una amalgama de palabras cuyo sentido queda supeditado al azar.

Imagen nº3: (izqda) Dadaísmo. Portada de la revista *El corazón barbudo* (1922);

(centro) De Stijl. Portada nº2 de *De Stijl*, Theo van Doesburg & Vilmos Huszár (1917);

(izqda) Letrismo. *Les mots en liberté futuristes*, Filippo Marinetti (1919)



Fonte: (izqda) *Historia del diseño gráfico*, 1991. Meggs, P. B. México, Trillas, pg. 257;
(centro) *Tipografía*. 2004. Sesma, M. Barcelona, Paidós, pg 125;
(dcha) <<http://www.fotosimágenes.org/letrismo>> [Visto el 10 de Septiembre de 2013]

En el paso entre el Constructivismo en cuanto a la potencialidad gráfica de la tipografía como elemento que construye una pieza poética; y de la venidera escuela Bauhaus, en cuanto a la exploración expresiva de la misma sin desviarse de los usos del sistema lingüístico, nace en Holanda “De Stijl”, un movimiento que establece en la palabra y, por ende, en su expresión visual —la tipografía—, una manifestación de lo universal frente a lo individual, eliminando curvas, volutas o todo dato reminiscente de lo individualista y subjetivo en un fin meramente plástico [Sesma, 2004:128].

A mediados del siglo XX, surge en Francia el “letrismo”, un movimiento que recurre a la individualidad de la letra como expresión visual del contenido poético [Costa & Raposo, 2008:131]. Desde la plasticidad de todo signo alfabético —escritura latina y no latina—, el “letrismo” admite toda acción intuitiva que revierta en expresividad plástica con la letra como conducto.

2. El impacto de la herramienta informática

Inserto en un profundo cambio cultural y social, con el rechazo radical del racionalismo gráfico de mediados de siglo y respaldados por una tecnología que democratizaba y facilitaba la composición tipográfica, en la década de 1980 y 1990 se producen una serie de manifestaciones tipográficas a modo de alarde tecnológico y reivindicación de la expresión individualista.

Con una clara influencia del léxico gráfico del punk de la década de 1970, crece en la California de los noventa una corriente “Grunge”, determinada por la exaltación del medio informático y la intuición como proceso creativo, que genera productos tipográficos caóticos en nombre de la ruptura con el Estilo Internacional. David Carson y sus jóvenes seguidores plantean la creación tipográfica desde el mero conocimiento técnico, delegando en la plasticidad del signo tipográfico el sentido de sus productos gráficos, abandonando el valor lingüístico de la letra como expresión del pensamiento, cuya decodificación resulta inquietante para el espectador.

Imagen nº4: (izqda) Grunge. Portada de la revista *Ray Gun*, David Carson (1992);

(dcha) Revista de la revista *Fuse*, Neville Brody (1919)



Fonte: (izqda) <http://www.oswego.edu/~sanefski/517/project_one/pages/david_c.html> [Visto el 10 de Septiembre de 2013]

(dcha) <http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/computer/nevillebrody-fuse.html> [Visto el 10 de Septiembre de 2013]

Desde la investigación tipográfica como pretexto, la revista FUSE busca nuevos lenguajes visuales que reflexionen sobre la nueva condición formal de la tipografía, encontrando en la herramienta informática un medio innovador y accesible por el que llegar a propuestas expresivas nuevas y emotivas. La legibilidad se hace obtusa, al tiempo que los signos alfabéticos se

re-semantizan dejando de ser contenedores visuales de un contenido verbal para generar discursos gráficos de forma autónoma.

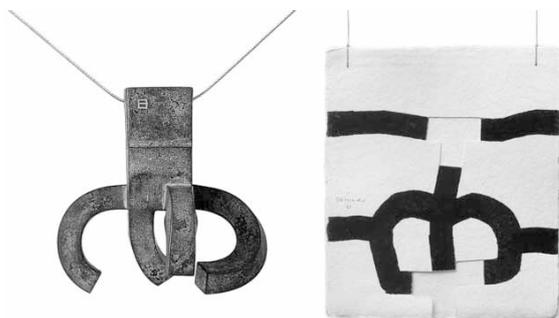
3. La creación tipográfica desde el Arte

A partir del diseño y digitalización de la fuente tipográfica de identidad visual corporativa de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, esta comunicación plantea la creación tipográfica desde la sugerencia artística y no hacia ella, a partir de las consideraciones plásticas sobre la forma realizadas por el artista vasco Eduardo Chillida; de quien se ha heredado un legado artístico con un arraigo común en un medio sociocultural concreto, el País Vasco. El enraizamiento de su obra con la cultura tradicional vasca pero desde principios universales e integradores, sirve de fundamento inspirador para configurar las formas tipográficas, dotándolas de sentido. Desde una extraordinaria sensibilidad plástica, en su producción gráfica, encontramos una relación directa con principios fundamentales en la creación tipográfica en cuanto a la configuración de la forma en el espacio, cuyo aparente carácter geométrico, es construido mediante postulados tomados de la naturaleza y traducidos por la espontaneidad y vitalidad que impregna la acción moduladora de su gesto.

Su lenguaje se nutre de la sabiduría de un entorno, el cual interpreta mediante un léxico basado en la sobriedad, potencia y reciedumbre, pero que como el mismo indica⁵, es universal e integrador. Su manera de interpretar la configuración gráfica desde el medio al que pertenece, nos hace llegar lo vasco desde soluciones formales que se desligan de las propuestas superficiales, anecdóticas o excluyentes. Con un lenguaje natural, a través de un gesto espontáneo y lleno de vida, determinado por una actitud creadora libre y opuesta a normas condicionantes, la obra de Eduardo Chillida coincide con la tipografía en algunos de sus criterios más fundamentales y que han determinado su creación en el tiempo. Éstos son, rigurosidad formal y un orden explícito y perceptible. Estos criterios están presentes en toda su obra gráfica y escultórica, pues es un lenguaje formal idéntico que parte de la misma mano. Es decir, su obra gráfica no son imágenes de esculturas, más bien existe una profunda reflexión sobre el espacio, renunciando a la representación de la perspectiva espacial.

5 Muniozguren, Javier ed. (1998). *Chillida: [en la escuela de ingenieros de Bilbao]: doctor honoris causa*. Bilbao: Universidad del País Vasco

Imagen nº5: Reflexión escultórica y gráfica, Eduardo Chillida



Fonte: *Eduardo Chillida*. 2006. Santander, Fundación Marcelino Botín

Este estudio asume la tipografía como la distribución de las formas en el espacio para generar sentido. Por tanto, es de la combinación del grafismo —negro— con el contragrafismo —blanco— por la que se construye la letra de manera que el cambio en uno altera el de ambos, lo que supone la base de la percepción [Noordzij, 2009:11-13]. La creación tipográfica es, en sí, un balance de binomios grafismo/contragrafismo, blanco/negro, forma/contraforma, siendo este balance, y no otra cosa, la que configura la letra. La obra de Chillida se atiene a esta dialéctica. Hombre especialmente sensible a las cuestiones que atañen al espacio, se siente, de hecho, condicionado por el mismo [Muniozguren, 1998: 14], el cual trabaja desde una profunda reflexión en base al peso matérico.

La configuración de la forma en el espacio, la gestación y desarrollo de su estructura básica —*cursus*— y del gesto que la modula —*ductus*—, es otro criterio coincidente de la obra del artista vasco con la creación tipográfica. Chillida produce espacios de un rigor geométrico tan solo aparente, llenos de dinamismo y vitalidad, de sobriedad y robustez. Para ello parte de la observación de la naturaleza, donde intenta hallar la esencia de las formas. Así, sus formas son ordenadas pero no simétricas. En su reflexión y búsqueda de la esencia de las cosas, da con los postulados clásicos preeuclidianos que defienden una visión antropológica. Así, por ejemplo, comparte con los antiguos griego la comprensión del ángulo recto como el ángulo que hace el ser humano con su sombra. Por este motivo, nunca tendrá exactamente 90°, sino que puede variar su inclinación entre los 88° y los 93°. Chillida reflexiona profundamente en su obra sobre esta formulación y advierte como la geometría en realidad, es una invención de la mente.

4. Creación de una fuente tipográfica desde de la sugerencia artística

Planteamos la configuración tipográfica desde la perspectiva del Diseño, es decir, no surgida a partir de una suerte de anécdotas formales, sino como *algo bien planteado y, si es necesario, probado y corregido* [Herrera y Fernández, 2008:65]. El diseño tipográfico parte de una intención comunicativa, para resolver un problema comunicacional dado, mediante la proyección y construcción de un sistema de signos alfabéticos en base a parámetros estéticos, funcionales y técnicos. La tipografía es, en este sentido, *la expresión conjunta de tecnología, precisión y buen orden* [Ruder, 1984:16].

La razón de ser de la tipografía es transformar la palabra, el habla, en una experiencia visual; además, por su visualidad es capaz de otorgar, indirectamente, significados al contenido verbal de la misma de manera autónoma. Esto conlleva un proceso complejo en el que cada elemento es planteado en su individualidad, y como parte de un sistema articulado desde diversos criterios. Esto significa valorar la ergonomía de una tipografía como criterio básico de la configuración, pero sin caer en la subestimación del valor de las letras como signos gráficos; ya que si la una —función— transfiere contenidos del intelecto, la otra —forma— los transfiere de la emoción [Kunz, 2004:8]. Podemos decir que la forma es el resultado de la dialéctica de los criterios funcionales —ergonómicos—, los criterios expresivos y los criterios técnicos.

Las coincidencias de las reflexiones plásticas del artista Eduardo Chillida con algunos de los criterios esenciales de la configuración tipográfica —expuesto previamente—, se interpreta a través del planteamiento de la construcción de una letra ancha y asentada, sobre una base que la dota de una potente presencia física. Se entiende un *ductus* denso y de bajo contraste, en relación con la fuerza y la firmeza que imprime el gesto del artista, cuyas formas nacen de la tensión que ejerce el propio material con el medio. Esta misma tensión se interpreta en la manera que tienen las curvas de llegar a las rectas y en las formas angulosas de ciertas uniones. Chillida construía sus formas con un criterio de organicidad, basadas en la naturaleza y en las reflexiones de los griegos preeuclidianos, quienes configuraban el espacio de manera ordenada pero no simétrica, relegando la geometría a una dimensión puramente mental, y entendiendo la configuración como más propia de un proceso vital. Estos aspectos van en línea con las reflexiones tradicionales del tipógrafo, cuya consideración de las formas en el espacio no atiende tanto